

Tamás Kinga

FILMNARRÁCIÓ ÉS IRODALMI NARRÁCIÓ: EGY LEHETSÉGES KÖZÖS PARADIGMÁRÓL

A film és az irodalom összehasonlítási lehetőségei a két művészet eltérő szemiotikai alapjai miatt behatároltak, gyakran az analogizáláson és az adaptációk kérdésén nem vezetnek túl. Az irodalmi alkotás filmre vitelekor többnyire a cselekményt veszik kölcsön, azonban nem törekszenek a mű narratív jellegzetességeinek visszaadására, amely gondolkodásmód feltételezi a strukturalista elméleti megközelítésű cselekmény és feldolgozási mód kettősségét; az ekképpen megalkotott változat nem silány másolatként értékelhető, hanem a téma audiovizuális variánsaként. A strukturalista háttérű összehasonlítás ez esetben nem szerencsés, mivel az irodalomelméleti megalapozottságú értelmezői gondolkodás szépirodalmi elvárásokkal viszonyul az elbeszélő filmhez, amelynek technikai apparátusa nem feltétlenül kompatibilis az írott műalkotásával. A film és az irodalmi szöveg jelelméleti összehasonlításakor egy általános szemiotikai háttér feltételezése magában rejti a tudományos igényű vizsgálódás helyett a felszínes párhuzamok megvonásának veszélyét. Az összehasonlítás nem mindig a médiumokra irányul, gyakran alkotáselméleti fejtegetésekké válnak az e tárgykörben írott tanulmányok, és azt kutatják, hogy az adott szerző filmmel való kapcsolata hogyan tükröződik a művein, amely sok esetben a filmképek szerkesztési eljárásainak - vágás, montázs, színes és fekete-fehér filmtechnika stb. - irodalmi szövegbeli metaforikus megjelenésének magyarázatában merül ki. A filmértelmezések ugyanakkor nem vitatják az irodalom szoros kapcsolatát a filmmel, az elbeszélő szöveget a játékfilmek előképének tartják, bár a színházzal és a képzőművészettel is rokonítják a filmes elbeszélés eljárásait. A bizonytalanság a két alkotási forma komparatív szemléletében a homályos elméleti fogalmak használatából és a különböző értelmezési intenciók keveredéséből ered. A *film* kifejezés szerepelhet technikai eljárás megnevezéseként, populáris játékfilmként, filmművészeti alkotásként vagy a komplex audiovizuális jelrendszer szinonimájaként; az *irodalom* szó a történetmesélő szövegnek felel meg, az értelmezésben keveredik a szemiotikai és narratológiai nézőpont, az elméleti alap és következtetés nem definiálható. Robert B. Ray tanulmányozta a témában született amerikai szakirodalom

írásait, és *Film and literature* című tanulmányában (in: Ray, Robert B. – 2001.) összegezte a fent említett bizonytalanságok okait. Ray gondolataira támaszkodva és e komparatív terület néhány hazai tanulmányát figyelembe véve a filmes és irodalmi alkotások összevetésének alternatíváit kutatom – példaként Mészöly Miklós *Alakulások* című novelláját vetem össze Resnais *Tavalay Marienbadban* című művészfilmjével – és választ keresek arra a kérdésre, hogy milyen elméleti hozadéka lehet az effajta összehasonlító szemléletnek.

Ray a kuhni preparadigmatikus szakasszal azonosítja az irodalomelmélet filmet és irodalmat összevető irányzatának helyzetét, bár megállapítja, hogy a születő tanulmányoknak az Új Kritika elméleti háttérrel biztosított, mivel az effajta vizsgálódásoknak otthont adó 60-as évekbeli irodalomtanszékek gondolkodásmódját ez a szemléletmód határozta meg. Ray szerint az Új Kritika nem tartozott az elméletileg erősen megalapozott irányzatok közé, az individuum kritikai érzékenységeire alapozott, valamifajta eredendő intelligenciára és a szöveg feltétlen tiszteletére, annak „integráltságára”, „lényegességére”, „egységességére”, „funkciójára”, „érettségére”, „finomságára”, „adekvátságára” hivatkozva. Ez a megközelítés szoros olvasáshoz vezetett, amely nélkülözi a mélyebb elméleti következtetéseket. A fordításellenes irányzat pártolta a film és irodalom elméleti megközelítésének mániákus refrénjét, hogy a moziváltozat nem tud felnőni a klasszikus irodalmi elődjéhez. Derrida óta, aki dekonstruálja az eredeti és a másolat hierarchikus ellentétpárját, megszűnik a filozófiai alap az Új Kritika különbségtételéhez moziváltozat és irodalmi eredetije között. A filmes változatot Ray úgy képzei el, mint egy idézetet új kontextusba helyezve, és ezzel újrafunkcionálva. Az Új Kritika vonzáskörében született, több száz egymástól elszigetelt, individuális esetekre vonatkozó szorosolvasó tanulmányt az elméleti gondolkodás homályosságának és következtetlenségeinek tudja be Ray.

A film és irodalom összehasonlításának gyéresebb hazai elméleti termésére is jellemző a teoretikus eklektikusság. Megjelennek az amerikai gyakorlathoz hasonlóan adaptációelemzések, divat az amerikai közönségfilmek sikerültebb, csavarosabb narratív struktúrájú darabjainak interpretációja kölcsönvett irodalomelméleti fogalmakra alapozva, léteznek irodalmi szerzők filmes esszéinek gondolatvilágát műveikben tettenérő elemzések, intertextuális összefüggéseket, elméleti összefonódásokat igyekeznek feltárni az e témában tevékenykedők. Az *Adaptációk* című, JAK sorozatban megjelent, rendkívül igényes tanulmánykötet nyolc írása szintén változatos képet mutat a sokféle

téma feldolgozásában, azonban a szerzők megpróbálnak megteremteni egy újfajta nézőpontot, amely nemcsak irodalomelméleti tájékozottságukról árulkodik, hanem a filmértelmezés eszköztárát is kiválóan alkalmazzák. Az irodalmi szövegek és a vizsgált filmek esetében is az elbeszéléselemélet tágran értelmezett paradigmájából indulnak ki az írások. Feltételeznek az irodalmi történetmesélés és a filmes történetmondás között egy közös metszetet, a struktúráknak olyan hasonlóságát, amely a mesélő jellegükből és nem a technikai, szemiotikai rendszerük rokonságából ered. A történetmesélő játékfilmet mint összehasonlításuk kiindulópontját definiálják, nem a sokértelmű film kifejezéssel élnek a konkrét mozifilmek narratív struktúrájának vizsgálatakor. A történetet nem választják el a szerkezettől, értelmezésről van szó, ahol a novellák motívumainak és elrendezésüknek olvasata találkozik bizonyos játékfilmes szerkesztésmódokkal, a szöveg audiovizuális elbeszélő technikákkal él, inherensen jelenik meg a verbális struktúrában a filmelbeszélés (ld.: Bodó Márton: Mándy Iván mozija, Németh Marcell: Mészöly kameraja in: *Adaptációk-2000.*). Azokra a kérdésekre kaphatunk az írásokból választ, hogy hogyan hat a történetmesélő film az irodalmi történetmondásra, melyek azok az elbeszélő szövegben megfigyelhető változások, amelyeket az audiovizuális mesélés jellegzetességeinek számbavételével filmes hatásnak tekinthetünk; hogyan mozdul el a szöveg a vizualitás felé, és milyen értelmezési lehetőségei vannak egy audiovizuális logikára épülő elbeszélésnek. A kötet szerző felismertek egy Ray által is relevánsnak tartott tényezőt, hogy a két művészet hasonlósága a narrativitásban ragadható meg.

Az elbeszélő jelleg szinte kizárólagossá vált főleg a filmipart uraló amerikai film estében. Hollywood elérte, hogy a filmen, és a filmes technikán mindenki a másfélórás történetmesélő darabokat értse, automatizálta a filmszerkezetet, sematizálta a látványt, és idomította a nézőt az általa gyártott népmesei sztereotípiákra épülő tömegfilm be(él)fogadására. Ray két kérdést tesz fel a tucatelemzéseket termelő elméleti szakembereknek: „van-e valami fundamentális különbség a populáris és a „művészi, magas művészeti” narratívák között, és miért kötelezte el magát a mozi kizárólag a történetmesélés mellett?” (Ray, Robert B. - 2001., saját ford.) Az első kérdésre adott válaszában a narratívák intertextuális természetére hívja fel a figyelmet. A történetmesélés nemcsak a film és az irodalom esetében, hanem minden művészetben, és a médiában is, amely valamely meghatározott elrendezésű információt közvetít, kódokon, konvenciókon, toposzokon, trópusokon alapszik, amelyek vándorolnak egyik médiumtól a másikig. Roland Barthes-ra hivatkozva a kulturális kódok migrációjában megkülönböztet populáris és

magas irodalmi kódáramlást – Barthes „the writerly” és „the readerly” néven különbözteti meg a kettőt. Az irodalmi szöveg belemélyed saját médiumán belüli intertextualitásába, míg a populáris alkotás, mivel a nagyközönséget célozza, nem engedheti meg ezt magának. Ray a Casablanca főszereplőjének filmbeli jellemzésével reprezentálja a jelölők konnotációinak – pl.: pezsgőspohár – szofisztikáltság – áramlását a médiumok között. Egy jel kódolttá válik a filmekben, reklámokban, szappanoperákban való alkalmazás során, amit aztán újra fel lehet használni a már rögződött jelentésben. A populáris kódolás folyamata elvezet egy kultúra ideológiájának felépítéséhez, a status quo megerősítéséhez. A narrativitás nem médiumspecifikus, ugyanakkor az ideológia sem, mivel a kódolt jel konzekvensen őrzi a konnotációját a vándorlása során médiumról médiumra, ezért tudják dekódolni a nézők, pontosabban ráismerni a már beléjük táplált ideológiára. Ray nem tér ki a befogadó szempontjára, azonban lényeges, hogy csakúgy, mint a „magas” irodalmi intertextualitás értelmezésében az avatott, profi olvasó, az újraolaszó dekódolhatja a szövegközöttség útját, és saját értelmezését ez teszi élvezetessé, a populáris alkotások „élményolvasója” számára az avatatlansága teszi automatizálttá a befogadást. A strukturalista elméletek ideológiakritikája a mozi kereskedelmi meghatározottsága miatt bírálta. Az adaptációkról szóló tanulmányok szerzői Ray szerint nem tettek különbséget az irodalomelméleti apparátus használatok az irodalmi szöveg és a mozifilm eltérő intertextuális utalásrendszere között, a Barthes-ot követők pedig többnyire az ideológia vándorlásait követték nyomon a narratív médiumok viszonyrendszerében. Ray nem beszél a kísérletező művészfilmről, amely nemcsak az ideologizált sémákat, hanem a narratív sztereotípiákat is átlépte. A képszerkesztés radikális módszereit alkalmazó művészfilm konnotációi, „intertextualitása” hasonlóképpen a szépirodalomhoz önmaga médiumán belül marad, nézőinek száma ennek megfelelően elenyésző a filmipar tömegfilmjeihez képest.

Ray a film történetmesélésnek való elkötelezettségéről szólva elsősorban az amerikai filmipart vizsgálja. Az ok a gazdaságosságra való törekvés és gazdasági nyomás volt. A filmtechnika feltalálásával nemcsak a szórakoztatás volt a cél, de hamar egyeduralkodóvá váltak az elbeszélő filmek, mivel az események pusztá prezentációja filmen nem elégítette ki a tőkés réteg igényét a reprezentációra. A filmipar elkezdte filmre vinni e réteg kedvenc olvasmányait, a 19. századi realista drámát és regényt. A kivitelezéskor, főleg a hang megjelenésével természetessé vált a reprezentációban, hogy nem érzékelhető a filmtechnika, nem alkalmaztak különleges filmes eljárásokat, láthatatlanná tették a szerkesztést. A mozi technikai újítása elveszítette kifejező

erejét, az újfajta médium a kereskedelmi érdekek alárendeltjévé vált. Ez vezetett a sztárkultuszhoz, a forgatókönyv-irodalom kialakulásához és a tömegfilm-termeléshez; az adaptációk biztosították a kasszasikert, az irodalom és a filmipar összefonódása elengedhetetlennek látszott. Az elméleti szakemberek alátámasztották az irodalom témát szolgáltató szerepét az összehasonlító elemzésekkel, és megelégedtek az eredeti-másolat felfogással, amelyből Ray a szó a kép és a hang nem feltétlenül film és irodalom viszonylatában fennálló összefüggéseinek vizsgálatában látja a kiutat. A médiaipar kihívása ellen még nem tanult meg védekezni a társadalom, az eddig elmulasztott vizsgálat a verbális és audiovizuális kifejezés viszonyában Ray posztmodern szemléletében visszatér az elméleti kutatásba, azonban kimozdított formában (displaced form), a szavak és képek kutatásában. A tudatalatti és az álom mint szórejtvény, a fotó és a felirat szemiotikai kapcsolatának vizsgálata, a filmnézés és a belső beszéd összefüggése területén végzett kutatások adják meg az irányt, hogy közelebb kerüljünk a saját kultúránk uralkodó kommunikációs formáinak (média, film, Internet, hipertext) megértéséhez, és eszközeiknek, az összekapcsolódó szavak és képek új kombinációinak és jelentéseiknek vizsgálatához. (Ray, Robert B. – 2001.)

A jelleméleti, pszichológiai, kultúraelméleti szempontokat előtérbe helyező Ray háttérbe szorítja az interpretáció és az időbeli meghatározottság tényezőit, amelyek a befogadó szempontjából fontosak. Ha létre is jön az újfajta médiumok kódrendszerének ideológiai és hatáselemzése mindez nem képzelhető el elvontan, függetlenül attól, akire a folyamat irányul. Az irodalom determinálva van a filmmel való kapcsolatra, és mivel még az élményolvasó is rendelkezik az irodalmi szöveg befogadásakor bizonyos szabad asszociációs térrel, ellenben a populáris filmélmény esetében már kevésbé. ezért az újfajta szó-kép konnotációk közötti eligazodáshoz interpretációs szabadságának felismerésével kerülhet közelebb. Az elbeszélő irodalom és a művészfilm narratíváinak összehasonlítása a szöveg vizualizálódásának körülményeit, és az irodalom filmre gyakorolt hatását egyaránt feltárja, kitágítja az audiovizuális értelmezés lehetőségeit. A befogadó történetben gondolkodik, amelyen a fogadott információ tér- és időbeli meghatározottságát értem, és ehhez viszonyít a különböző médiumok által közvetített üzenetek befogadásakor, vagy ettől szakad el a „virtuális valóságba” kerülve. A történetmesélés kutatása elősegíti az újfajta médiumok jelrendszerének, elbeszélő és más formáinak megértését.

A narratívák vizsgálatában az *Adaptációk* kötet írásai és Ray tanulmánya nyomán feltárt összefüggések által kijelölt irányt reprezentálva egy

konkrét elemzést ismertetek, amely egy szerkezetében filmes struktúrát parafrázáló novella értelmezésén keresztül fedi fel a lehetséges közös teret a film- és irodalomértelmezésben. A filmművészet köréből az önmaguk létrehozásának módját témává emelő alkotások az irodalom metafikatív szövegeivel mutatnak hasonlóságot. Mészöly Miklós *Alakulások* című novellája az írás egyénhez kötött folyamatának küzdelmességét szubjektumtól végsőkéig elidegenített, objektivizált „vallomásba” sűríti. Az önmagát teljesen kívülről szemlélő szubjektum alkotás közben kapcsolja ki a tudatot, számolja fel a szerkezetet, szünteti meg önmagát, és teszi kérdésessé a koherens értelmezést: vizuálisan modellálja a gondolkodás polifonikusságát; az egyidejű, egymással párhuzamosan létező mentális lehetőségeket. Resnais Tavalý Marienbadban című filmje nyomozás egy szerelmi affér rekonstruálása érdekében, emlékképek és valóságos találkozások a két főszereplő között ellenőrizhetetlenül csúsznak egymásba, a látványra terelődik a hangsúly, az időtlen, arctalan történetben a megalkotás módjára kezd figyelni a néző. A novella és a narrációt felszámolni igyekvő film közötti összefüggések adják meg a választ a kérdésekre: miként jön létre, és hogyan értelmezhető a két hasonló szerkezetű elbeszélés?

Az *Alakulások* című Mészöly-novella 1973-as, először az 1975-ös *Alakulások* című elbeszélés-gyűjteményben szerepel, később bekerül a *Volt egyszer egy Közép-Európa* (1989) *Epilógus*-ába. Egy írásmű születését modellálja a szöveg, mely fragmentumok, (noteszdarabok, gondolatfoslányok) káosza, látszólag motiválatlan egymásutánja: „Ismét egy végpont, a szóródás, a töredékesség tovább nem osztható állapota. A metonimikus logika érvényességének megszűnése az ötletek rapszodikus sorjázását, s nem egy esetleges metaforikus, társító kapcsolásmód felmerülését hozza magával” - állapítja meg Thomka Beáta (Thomka – 1995.). A szöveg fragmentáltsága a tudatműködést imitálja a szöveget író szubjektum szétesésének, szövegbe olvadásának folyamatában. A novella a gondolkodás és írás közötti viszony skizoid természetét úgy tárja befogadója elé, hogy a mű olvasásakor az értelmezőnek a szaggatott jegyzettöredékek papírra kerülésével kapcsolatban semmilyen logikai alapelv felismerésére nem hagy lehetőséget. A magyar próza fordulópontjának tekintik az elbeszélés linearitásának felbomlását, a szöveg önreflexív utalásait, illetve az intertextualitásnak, mint szövegkonstruáló eljárásnak előtérbe kerülését. Ezek a változások vonják maguk után a szerzőség problémájának irodalomelméleti korpuszá növekedését, illetve a szöveg szubjektumon túli önszerveződését, „a hangsúlyozott szövegiség aktuális létrejöttének önmegjelenítését”(Szilasi –

1996.). A kortárs magyar irodalomtörténet Mészölynek tulajdonítja (a 70-es évek elejétől) a prózafordulat elindítását. Kulcsár Szabó Ernő így látja: „A második modernség poétikai szemléletformájának határait Mészöly prózáirása ezért nem a *Filmmel*, hanem a korszakjelző *Alakulásokkal* lépte át. 1975-ös kötetbeli megjelenése óta ez a novella ama folyamat első vitathatatlan jelzésének számít, amely a posztmodernség korát nyitotta meg a magyar epika történetében”(KSZE – 1994.). A szöveg olvasása másfajta stratégiákat igényel, mint a hagyományos narratív szerkezetű, történetmondó művek. A narrátor és szereplők, történet és elbeszélés bahtyini kategóriáit felülírták a szerzősége vonatkozó elméletek, illetve a beszélő szubjektum beolvadása a történetbe. A modern szövegelméletekre még jellemző elbeszélés-történet dichotómia a posztmodernben, a szubjektumon túli, intertextuális szervezőelvet preferáló szövegolvasásban érvényét veszti. *Milyen más természetű narratív működést – elfogadva a metaforikus olvasat elvetését – lehet lokalizálni a szövegben?*

Kulcsár Szabó Ernő úgy véli, hogy: „Ha a *Film* inkább az Isherwood-féle 'camera eye' technikáját idézte, az 1973-as *Alakulások* már egyértelműen a Nouveau Roman poétikájához kerül közel.”(KSZE - 1994.). Az Új Regény az ötvenes évek elején induló, két évtizeden keresztül tartó francia irodalmi irányzat volt, amely szoros kapcsolatban állt a filmmel. Művelői közül többen filmet rendeztek, forgatókönyvet írtak (Alain Robbe-Grillet – ő írta Resnais-nek a Tavalay Marienbadban forgatókönyvét, Marguerite Duras stb.) (Vajdovich – 1998.). Vajdovich Györgyi az Új Regény és a film közötti kapcsolatokról szóló tanulmányában elemzi az irodalmi irányzat legfőbb vonásait és ezeknek filmre applikálhatóságát. A Nouveau Roman szövegeivel szoros kapcsolatban lévő filmek legfőbb jellemzője, hogy megpróbálják a történetben egy fiktív valóság (diegézis) létrehozását lehetetlenné tenni, azaz a valóságillúziót leleplezni. Ennek érdekében a hagyományos narratívával ellentétben – amely igyekszik minél láthatatlanabbá tenni az elbeszélés aktusát – önmagára reflektál a narrációs folyamat, tehát az elbeszélés aktusára hívja fel a figyelmet. Az Új Regény irányzatába tartozó szövegek tárgyleírásokká redukáltak, eltüntetik a hagyományos értelemben vett hőst, nem ábrázolnak érzelmeket, azonban nagyon erős vizuális hatásuk van, látványban, képekben gazdagok. A hagyományos elbeszélés is él mindezekkel az elemekkel, de az Új Regény felborítja az arányokat, szélsőséges mértékben alkalmazza a fenti eszközöket. A regények hatása a filmre többféle szempontból is megmutatkozik, amelyet Vajdovich részletesen elemez, és konklúzióként megállapítja, hogy ezek a művek mindkét médium esetében az elbeszélés rombolására, megszüntetésére töreksenek. Többször szerepel példaként a diegézis folyamatának

megakasztására szolgáló filmes eszközök bemutatásakor a Resnais Tavalý Marienbadban című filmje. A film témája egy arisztokrata férfi visszaemlékezése egy egy évvel azelőtti szerelmi afférjára a marienbadi barokk kastélyhotelban. A helyszínre visszatérve a történetet maga meséli el a viszony másik szereplőjének, a párkapcsolatban élő nőnek, aki szintén ismét Marienbadban nyaral. A helyszínek azonossága és a nő eltérő véleménye a történetről megzavarja nézőt. Összekeverednek az emlékképek, a jelenbeli és elképzelt események epizódjai, és mindvégig egyenrangúak egymással, sem a hangsáv, sem a képi elemek nem támasztják alá a férfi történetét a nőével szemben. A történet kimenetelének lebegtetése a film befejezésekor sem oldódik fel, a befogadó nem tudja összerakni a látott epizódok káoszából a koherens értelmezését. A férfi nyomozása nem rekonstruálja az eseményeket, hanem folyamatosan konstruál valamilyen elképzelt valóságot, amelyet a jelenetek megpróbálnak szemléltetni: eljártsszák a nővel a felvetődött lehetséges variációkat. A novella és a film eszközei a klasszikus narráció dekonstruálására hasonlóságot mutatnak.

Az *Alakulások* szövegszerveződési elve, a különböző fragmentumok ötletszerű egymásutánja, az írás folyamatára való reflektálás technikája párhuzamba hozható az említett filmes irányzat egyik módszerével: az elbeszélésnek folyamatában történő megmutatásával. Másik hasonlóság a narrációban, hogy ugyanannak a történetnek különböző változatai állnak egymás mellett, amely a novellában az elbeszélő/fiktív novellaíró nézőpontjának egyenrangúsítását idézi elő a szövegben formálódó írás szereplőinek pozíciójával, ezért az olvasó hite meginog a narrátor mindentudásában, és a különböző variációkból nem tudja kiválasztani a lehető legvalószínűbbet¹; a filmen a narrátor/férfi főszereplő emlékidézésének

¹ 1. *Hány óra, Sztanisa, monddjad már! Tényleg olyan vagy...*

Tulajdonképpen két szoba választja el őket egymástól, az egyiket kiadták bérbe egy lánynak; a lány szobájában keresztben fekszik a földön a gitár... (Mészöly 1989 602.)

„Sztan... Sztanisa... monddjad már! Tényleg olyan vagy...”

„Azt hiszem, hét... vagy fél nyolc?”

Két porszagú takarítatlan hodály

Két szoba választja el őket egymástól, ha a sötét hallt nem számoljuk.

A lány szobájában keresztben fekszik a gitár (Mészöly 1989, 604.)

2. Szereplőválogatás a novellában:

Dacó nem elég öreg. Rakita és Pizel groteszk. Wujó? Vagy Florent és Udi? Mizla és Utáló? (Ez már a Váradi Regestrumban is.) Ugyanott Tibe, a váci kanonok; mellette Szerető, a szolgálóleánya. De ez sok. Túlságosan történelmi. Persze azért bizonyos

hitelességét megingatja, hogy a hangsáv meséléséhez képest a jelenetek késleltetve következnek, így összemosódnak a főszereplők jelenbeli valós találkozásainak epizódjaival. Hasonló eredményt ér el a szöveg azzal, hogy ugyanazon a fragmentumon belül bizonytalanítja el a szereplők identitását: „*Mintha csakugyan Lola (vagy valamilyen Lola?) takarítana kint a másik szobában.*” (Mészöly – 1989. 602.). A film egyik jelenetében a nő egyszerre három perspektívából látszódik, és a kép elhiteti a befogadóval, hogy ez klasszikus tükör-jelenség, amely a nő többszörös megjelenítésével metaforizálni akar. A jelenet valójában optikai paradoxon, játék a perspektívával: a nő a kamerába néz, a tükör a képen a háta mögött van, amelyben szemből látszódik, amely csak akkor lehetséges, ha a kamera szintén tükör, azonban a képkivágás jobb oldalán ugyancsak jelen van a nőalak a kamerának háttal. A jelenet azt sugallja, hogy ez vágatlan kép, azonban ezt a beállítást csak több, különböző látószögű kameraállásból fölvevett kép kombinációjával lehet előállítani (ld. 2. fotó). A felületes metaforikus interpretáció a nő szerepének elbizonytalanítását láthatja megvalósulni ebben a jelenetben, azonban a kamera önreflexív gesztusa túlmutat ezen az azonosításon. Kizökkenti a nézőt a narrációból, és felhívja a figyelmet a szerkesztés módjára.

A variációk játéka a Nouveau Roman hatására a filmen is kialakult², azonban a szöveg máshogy éri el ugyanazt a hatást. A nyelv a különböző motívumok, kifejezések, írásjelek, szövegtagoló módszeres variációit alkalmazza, amely megnyilvánulhat szemantikai és szintaktikai szinten is: például az *Alakulások* végén kurzívval szedett, közvetlen idézetekkel tarkított szövegrész az előző fragmentumok valamiféle szinopszist hozza létre, amelyben egyes izoláltan, kontextustól függetlenül közölt motívumok nyernek

célra... Akkor már inkább Andel. Andel és Stom (volt árvaszéki ülnök.) Valami se ilyen se olyan a mai fülünknek. Valami közép-európai keverék. Esetleg Sztanna és Sztaniszta?

² „A variáció játéka megszünteti a narráció linearitását, de kapcsolatokat teremt a szöveg egymástól távol eső, logikailag nem összetartozó részei között...A filmen ezt a hatást főleg a képi elemek ismétlődései, a hasonló megvilágítás, beállítás, vágási mód stb. hozza létre.”(Vajdovich 1998 55.) A Tavalý Marienbadban ismétlődéseinek kísértetiességét a sematizált látvány okozza. A kastélykert labirintusában a főszereplők sétája helyben járásnak tűnik, a statiszták jelmezei, egyforma magassága, hajviselete, fekete-fehér ruházata nem segít a jelenetek megkülönböztetésében, a kastély a kerti labirintushoz hasonló, végeérhetetlen folyosókkal, hatalmas, díszes, de uniformizált termekkel tarkított.

funkciót³. Ez az eljárás egyben megmutatja az írás alkotó folyamatát, a különböző gondolatfoslányok szemantikai összefonódását. A novella interpretációja ezért nem a töredékek nyújtotta metaforikus háló felépítésével, hanem a szöveg kóddá váló narratív struktúrájának értelmezésével sikeresebb, hasonlóan a Nouveau Romannal kapcsolatban lévő filmekhez.

A variációk párhuzamossága megbontja a narráció hagyományos tér-, és időviszonyait. A tér homogenizálódása a filmen a labirintusszerű, sematikus helyszínek és a kamera perspektivikus logikát figyelmen kívül hagyó játékának köszönhető (1., 2. kép), a novella pedig a feljegyzésekben szereplő valóságos helyszínek és az íródo szöveg fiktív színterei és motívumai közötti asszociációs- és névjátékkal lehetetleníti el a térbeli viszonyok értelmezését⁴. Az egyes epizódok változatainak egymásutánisága megszünteti az olvasó

³ Ennek egyik példája, hogy a félbeszakadt kérvény és Bossányi ötletének, a tárgyak passiójának leírása közötti kurzivált megjegyzés (Két kopott szekrény között túlméretezett kampósszög a falon, rajta egy bekeretezett írás: „*Ha bejönnek a törökök, megverjük a popsi-mopsijukat, bizony!*” Mészöly 1989, 589.) később, a novella végén szereplő történettöredékben kontextusba ágyazva tér vissza: *A falon bekeretezett ákombákom írás, még a kislányuk írta hatéves korában (hétéves korában meghalt) – „Ha bejönnek a törökök, megverjük a popsi-mopsijukat, bizony!!!”* (Mészöly 1989 604.)

⁴ 1. Bossányi szintén erdélyi, akárcsak én, csak ő Petrozsényből. Hirtelen leemelem a lexikont – beletartozik ez is a „babrálásba” -, kinyitom...” Petrozsény kisközség Hunyad vármegye P-i j.-ban (1891), 3374 oláh, magyar és német lakossal, vasúti állomással, posta- és táviróhivatallal és posta-takarékpénztárral, pénzügyőrbiztosi állomással, fűrész- és zsindelygyárral... Közelében van a Csetátye Bóli-barlang.”

2. Egyszer még vissza kell utazni Petrozsénybe! Megnézni Csetátye Bólit, a kiugrott kántort!

3. *Stom érzi, hogy nincs erő a karjában. Kicsit lehunyja a szemét*

A bányászklubjában harmincan fértek el a pódiumon. Egy lecsúszott kántor... mint egy elcsapott kántor vitte a hangot a dalárdában.

4. *Mögöttük egy cinke kopogtatja a jeges ágakat, de nem fordulnak meg*

„Minek? A zsiliphídon túl a pénzügyőrbiztosi állomás... a piaccal szemben a posta- és táviróhivatal... a Szélkakas vendéglő... a postatakarék előtt a Csetátye Bóli-szobor...”

5. *...Erre egyszerre kizökken. Karikás, fáradt vérfoltos a szeme*
Petrozsény...!

De semmi új nem tud az eszébe jutni...

Egy isten... legalább egy isten volna, akinek meg lehetne bocsátani! – amiket gondolok...

(Esetleg innét – vagy ebből a mondatból valamit?)

időérzetét, homogén, lineáris időfogalomtól különböző „jelen időt” hoz létre. Vajdovich a *Tavalý Marienbadban*-t tartja reprezentatív példának a különböző idősíkok eltörlésére és egy végtelenített idősík létrehozására, amelyet a változatok nagy száma mellett a jelenetekben a tér és a mellékszereplők hasonlósága és jellegtelenisége, valamint a narrátorhang monotonitása segít elő (Vajdovich – 1998.) Az *Alakulásokban* minden töredék jelen idejű, a szöveg ignorálja a nyelv adta lehetőségeket az időrend kifejezésére. Vajdovich felteszi, hogy az időrend felborításához a filmétől eltérő eszközöket használ az irodalmi szöveg, amely valóban igaz, azonban a novellában nem ez a cél, hanem hasonlóan a filmbeli végtelen jelenhez, az *Alakulások* fragmentumai is nemcsak felborítják az időrendet, de egy logikus időfogalom megszüntetésére törekszenek. Egyetlen fragmentumban, R. Laci halálhírében alkalmaz a szöveg múlt időt⁵. A halál valamilyen végpont, amit nem tud kivédeni az elme, a gondolkodásban valamiféle zárvány keletkezik, a lezártág azonban nem jellemző a fragmentumokra. Később R. Laci is áthelyeződik a töredékek időtlenségébe, amely végtelen variálhatóságukat biztosítja⁶: *Vagy lehet, hogy R. Lacival is csak egyik változata szűnt meg annak a legszemélyesebb történetnek, amire mégsem lehet úgy hivatkozni, mint a legutolsóra, csupán mint olyasmire, amiben a feltételezések és utalások...?* (Mészöly - 1989. 597.)

Ehhez a fragmentumhoz kapcsolódóan az elbeszélő narratívában elfoglalt helyéről is információt kap az olvasó. Az *Alakulások* elbeszélői hangja szinte nem is létezik, olyan helyet tölt be a szövegben mint a többi töredék. Nincs szövegstrukturáló szerepe, nem fog össze történetiszálakat, nem törekszik véleményével szerzői intenciót közvetíteni. Az elbeszélői hang megsemmisülése folyik a szövegben, egy elme szétesése, aki lehetne a fikció tárgyának, a készülő írásműnek a szerzője is⁷. A nyomozás – Mészöly korai

⁵ Közben váratlan telefon. Bécs. Iskolatársam, R. Laci, akivel elég ritkán találkoztam, az utóbbi években, de ha mégis, akkor változatlanul a régi cinkossággal, a közösen átélt ifjúság öntévesztéseire támaszkodva... Autóbaleset érte. Lehet, hogy a körülmények pontossága nem elég világos, de valamilyen mozdíthatatlan kép mégis kialakítható, amit döntően már semmi nem változtat meg: mert ő nem él... A közvetlen motiváció pusztult el, a tragikus tény létrejöttének a fókusza (Mészöly 1989. 596.).

⁶ A szövegben szintaktikailag is jelölve van ez az utolsó mondat befejezetlenségével: *Egy isten...legalább egy isten volna, akinek meg lehetne bocsátani! – amiket gondolok...*

(Esetleg innét – vagy ebből a mondatból valamit?)(Mészöly 1989. 613.)

⁷ És mégis. Mindent elsöpörve, most ő maga, R. Laci a legténylegebb tény. Bár – és ez, ami megzavarhat – nem jobban, és nem kevésbé, mint Sztanna és Sztanisa, Stom és

korszakának kulcsmotívuma, amely a valóság megragadhatóságának folyamatát metaforizálja, és mikrorealista leírások alkalmazásával kísérli meg megvalósítani - biztosíthatná a narrátor pozícióját. Ő ki is próbálja ezt a lehetőséget, megpróbálja figyelni környezetét, a vizuális tapasztalataira hagyatkozik, de képzelete visszarántja a fikcióba, ahol ismét pozíció nélküli lesz. Az elbeszélői hang feloldódása fokozatos, az önreflexív narrátorhang megjegyzéseit kezdetben zárójel különíti el a többi fragmentumtól, később jelöletlenek, de tartalmilag még jól elkülöníthetőek lesznek ezek a részek. Nem lokalizálható azonban, hogy mikortól olvadnak be teljesen a káoszba, mikor homogenizálódnak a fragmentumok másik minőségével, a történetanyag foszlányaival. Máshogy fogalmazva, nem mondható meg, hogy a fiktív mű szerzője mikor válik önmaga is saját történetének részévé, illetve nem volt-e mindig-már az.

Az *Alakúások* fragmentumai: „alapvető fölmérések. Térképek, dossziék leltárak, szövegtöredékek” (Mészöly – 1989. 587.). Az emlékeztető feljegyzések kulcsszavakat tartalmaznak általában, míg itt gondolatfoszlányok íródnak le, befejezetlen mondatok, töredékes szöveg formájában, amely hasonlít a nem kommunikált gondolkodáshoz. Mivel papírra kerülnek a gondolkodásfoszlányok, már nem őrzik gyorsaságukat, ezért jelenidejűségük és variációjuk biztosítja mozaikszerűségük megmutatkozását⁸. A film jeleneteinek mozaikszerűsége onnan ered, hogy a nő és a férfi feltételezett találkozásának

a többiek. De még a doktor Sziráky is vagy Bossányi. Vagy akár Lola. Talán még az én helyzetem a legkétségbevonhatóbb; s ezen csak úgy segíthetnék, ha makacsul nyomom maradok, egy teljességgel láthatatlan nyom vonzásában...

Jó két óra hosszat tompa süketiséggel nézem a telefont, és apró babrálásoknak tulajdonítok nagy jelentőséget.

Egy cinke kopogtatja kint a jeges ágakat, de nem fordulok meg.

Elöttem piros erdélyi szőttes, a fűtőtest mellé tolt asztalkán. Az asztalon nyírfából barkácsolt lámpa, háncsból font, kas formájú ernyő. Lehetne folytatni; csak ez így annyira meghatározott már, hogy szinte nincs is jelentése...

Ami sokkal jelentősebb: Andel most csakugyan a konyhaajtónak támaszkodik, és onnét fülel ki a csoszogó lépésekre. Hallom én is a lépéseket...(Mészöly – 1989. 597.)

⁸ Megnyugtatni Lolát, hogy most már tényleg igen, ha semmi nem jön közbe

Aztán anya. Temetés. De még bizonytalan, hogy hamvasztással-e vagy konzervatív módon

A könyvszekrény alsó fiókja. Kirámolni, megkeresni a színes képeslapot. Temkinék. Funchal-Madeirából. Castelo do Pico. Nagyítóval újra a virágzó fákat, a kék autóbust. Egy fehér kalapos nő, ahogy éppen lelép a járdáról
Választani egy piros és zöld zokni között (Mészöly - 1989. 587.)

részletei variációkban fordulnak elő, és a különböző változatok minimális eltérést mutatnak, más-más információt téve hozzá az alaphelyzethez. A mozaikot azért nem tudja a néző összerakni, mert a történet alapelemeinek – a szálloda, a két ember találkozása, a séta – és a kibogozhatatlan variációknak – hányszor találkozunk, mikor találkozunk, konkrétan hol a kastélyon belül stb. – a társításához nem nyújt a történet egy kitüntetett nézőpontot vagy szempontot az időben és térben.

A „narrátorhang” egy másik minősége az *Alakulások*-ban a drámákban használt szerzői utasításokhoz, filmek irodalmi forgatókönyveinek instrukcióihoz hasonló: *Többnapos szünet után hirtelen, zavaros indulattal* (Mészöly – 1989. 593). A novella végén kurzívval szedett történetdarab, amely a fragmentumok látszólagos szinopszisát adja, a párbeszédiken kívül csak ilyenfajta szerzői utasításokat tartalmaz. Ez a szöveg olvasható egy dráma szövegkönyveként vagy forgatókönyvként. A szövegdarab a kiemelt, kurzívval szedett és beékelődő töredékek ellenére egy történetté áll össze. A cselekményt azonban össze lehet foglalni egy hólápátolás leírásaként. A motívumok történetté formálódásukkor elveszítik a gondolati stádiumban még meglévő szabadságukat, azonban mozaikszerű összekapcsolódásuk első szövegbeli megjelenésükkel megbontja a hólápátolás leírásának narratív egyensúlyát. A készülő történet diegézisében megbillent egyensúly gátolja a szöveg metaforikus olvasatát, tehát a fikción belül is tematizálódik egy töredék erejéig a szöveg írásának, mint zajló folyamatnak a bemutatása, amely a novella egész szerkezetét is strukturálja.

Az *Alakulások* novellaszerkezete a Nouveau Roman alapelveit applikáló Tavalý Marienbadban filmnarratívájához hasonlóan épül fel. A klasszikus értelemben vett történet epizódjainak ismétléseit, variációit, a tér- és idősíkok megszüntetését, a narrátori pozíció homogenizálódását, és a szereplők sematizálását tapasztalhatja az olvasó és a néző egyaránt, amelynek hatása, hogy segíti a metaforikus viszonyok lebontását, ezáltal problémaként merül fel az értelmezésben a metaforikus olvasat létrehozhatósága, kimozdítja a nézőt/olvasót a valóságillúzióból, és ráirányítja az értelmező figyelmét a szöveg, illetve a film szerkezetének kialakulására. Miért van szükség a két alkotásban a klasszikus narratív logika felfüggesztésére?

A novella fragmentált szerkezete kapcsán fontossá válik a metafikció kérdése. Az értelmező a metaforikus olvasat helyett a fikció konstruálódására reflektál a szöveg interpretációjában. Waugh szerint minden mű, amely saját felépítésének folyamatára tereli olvasója figyelmét, gátolva befogadójának konvencionális várakozását a szöveg jelentésével és zárlatával kapcsolatban,

többé-kevésbé expliciten problematizálja azokat a módokat/módszereket, amelyekkel a narratív kódok mesterségesen konstruálnak látszólag „valós” és elképzelt világokat a részleges ideológiák értelmében, miközben azokat tisztán „természetesnek” és „végtelennek” mutatják be (Waugh, Patricia – 1984.). Az *Alakulások*-ban a szervezetre irányuló interpretáció az írás mint világteremtő gesztus és az író mint transzcendens teremtő tudat viszonyát fedezi fel. A szereplők nevének állandó változtatása, a fikcióban a történetet író személy egyenrangúsága a szereplőkkel kérdésessé teszi a szerző tudatosságát, az alkotói tudat mindenhatóságát, és felveti a nyelvi rendszer elsőbbségét azzal szemben. A szöveg metafikatív gesztusa rámutat, hogy a szerző világteremtő szerepét a nyelv rendszere veszi át, a „világ” konstrukcióját és kategorizálását is a szöveg végzi el. Kulcsár Szabó Ernő is a szubjektumon túli szövegszervező elvek előtérbe kerülését látja az *Alakulások*-ban, amelyet az önmagát generáló szöveg saját kódszerűségének hangsúlyozásával láttat be. (KSzE – 1994.).

A Tavaly Marienbad Vajdovich feltevését – mely szerint az Új Regényhez kapcsolódó művészfilmek az elbeszélés rombolását célozzák meg a cselekmény háttérbe szorításával – némileg módosítva és továbbgondolva úgy értelmezhető, hogy a narratíva kimozdításával a figyelem a történet megalkotásának módjára helyeződik, a férfi nyomozása tulajdonképpen szabadon alakítja a képek és jelenetek sorrendjét. A film mintha improvizáció lenne, és a rendezés esetlegessé válna a jelenetek egymásra következésében. A klasszikus narráció felbomlásának és a variációk egymásmellettiiségének hatására felfüggesztődik a rendezői kompetencia. A narrátor/főszereplő ugyanakkor nem veszi át a rendezést, nem ő lesz a történet megalkotója, ugyanis ő is beleolvad a történetbe, elmarad saját emlékképei hitelességének legitimálása. Az egyik jelenetben a férfi kinéz a képkivágásból (ld: 3. kép), a kamerával szemben, a síkjával szöveget bezárva tükör helyezkedik el egy falon, amelyben a nő alakja jelenik meg szemből. A jelenet látszólag metaforikus jelentésű: a férfi csak elképzei a meg nem történt találkozást a nővel, esetleg ő is csak a képzelete szüleménye, ezért a nő csak áttételesen, a tükör által jelenik meg a képen. A felvétel ezzel ellentétben értelmezhető a férfi narrátori szerepének elvesztéseként, tudniillik egyszerre prezentálja a kép a főszereplőt, a narrátort és a jelenetek „kitalálóját”, a férfit, mintha egy kamerán - a tükrön - keresztül látná a néző a viszonyukat a nővel, hiszen a férfi a semmibe néz, a nő a képkivágás határán túl van, csak odaértett lehet, vagyis a tükröképét csakis a néző interpretálhatja úgy, hogy jelen van a jelenetben. A férfi ebben a jelenetben a kamera szerint nincs tudatában a nő jelenlétének, csak az értelmezés legitimálhatja kettejük viszonyát. Ez a metafikatív gesztus megdönti

az értelmező hitét a férfi rendezői kompetenciájával és általában a filmnarratívát létrehozó transzcendens szerző-fogalommal kapcsolatban, és a médium önszerveződésére irányítja a figyelmét.

A szerző a novellában nem rendelkezik transzcendentális teremtő erővel, hanem egy ugyanolyan, nyelv konstruálta fiktív entitás, mint a fragmentumokban a szereplők vagy a motívumok. A film elbeszélő pozíciója megsemmisül a képek önreflexiók működésének hatására. Waugh az írásmódban megnyilvánuló öntudatosság több fajtáját különbözteti meg⁹, amelyek a metafikcióval rokon alapelvek szerint működnek a szövegben. A metafikciós regények az írás folyamatára reflektálás mellett azonban a fenti fajtáktól eltérően a szerző mindenhatóságát is tagadják, és fogalomként értelmezik a „szerző” kategóriát, amelyet korábbi és létező irodalmi és szociális szövegek hoznak létre.

A novellában a különböző töredékek konnotálta elképzelt világok sokfélesége és szétszórtsága reprezentálja, hogy amit általában szövegvalóságként fogad el az olvasó, azt is, hasonlóan a szerző fogalmához az irodalmi kontextus generálja és közvetíti. A filmkép valósága is konvencionális, és hasonlóképpen a szöveghez az intermediális/intertextuális működés hozza létre. A megértés annak belátásán alapszik, hogy csak az olvasó/néző történetek konvencióiról szerzett ismeretei, kompetenciája képes dekódolni a szöveget/filmet. A befogadó a novellának a klasszikus novellaszerkezettől való eltérését a szöveghagyományról korábban szerzett tapasztalatai alapján azonosítja. A posztmodern mű saját felépítésére való reflexiójával felfedi, hogy maga a szöveg az összes alkotórészével - a szerzővel és a szereplőkkel - együtt nyelvileg konstruált, tehát referenciája, az olvasói értelmezésben létrehozott világreferencia sem nyelven kívüli. Vajdovich tanulmánya zárásaként azzal érvel a narráció teljes felszámolásának lehetetlensége mellett, hogy a néző „kapcsolatokat és értelmet kereső logikája mindig létrehoz valamiféle történetet” (Vajdovich – 1998.), bármilyen erősen gátolják is a narráció működését. A narrációból való kimozdítás a metafikció érvényesülésére szolgál a két műben, amely a szerzőség kérdéséről és a szerzői intencióról a verbális és audiovizuális önszerveződésre tereli a figyelmet, és annak interpretációban történő legitimációjára készlet. A befogadás és

⁹Waugh regénykategóriái az öntudatosság szempontjából: "the introverted novel" (befeled forduló regény), "the anti-novel" (antiregény), "irrealism" (irrealis), "surfiction" (szürfikció), "the self-begetting novel" (önlétrehozó regény), "fabulation" (meseszerűség).

értelmezés gesztusa ennek hatására nem maradhat önreflexió nélkül: az értelmezőt jelen esetben elcsábíthatja a metaforikus olvasat felkínált lehetősége, azonban folyamatos zsákutcákba kerülve ráébredhet, hogy a két alkotás ennek ellehetetlenítését hajtja végre hasonló, narrációt kizökkentő eszközökkel. A metafikció gesztusa mindkét esetben didaktikus rámutatás a befogadó interpretációs szabadságára, amelyet a populáris alkotás minden eszközzel automatizálni akar.

A film és az irodalom narratív összehasonlítása feltárhatja az elbeszélés megalkotására használt, és ezt a folyamatot kizökkenteni hivatott módszereket. A filmképek befogadásakor rendszerint a sematizált elbeszélő stratégiák automatikus olvasata történik meg, és az intertextualitás hatására az egyszerűen kódolt, ismételt jelek értelmezésére, a filmipar diktálta ideológia újrafelismerésére korlátozódik a megértés. A befogadó a narratív stratégiák ismeretében önreflexív módon viszonyulhat saját interpretációjához, kritikával élhet a sematizált, ideologizáló kommersz filmekkel, szövegekkel szemben. A komplex, több médium kapcsolatát vizsgáló narratív elemzés az audiovizuális információk és az Internet korában a szövegolvasási/értelmezési készség fejlesztésével egyenrangúvá válik.



Felhasznált irodalom

- Bordwell, David** (1996): *Elbeszélés a játékfilmben* (ford. Pócsik Andrea), Magyar Filmintézet, Budapest. **Burch, Noël**: *Narráció és diegézis: küszöbök és határok*. (ford. Kaposi Ildikó), in: *Metropolisz*, 1998. Nyár, 28-38.
- Gács Anna, Gelencsér Gábor szerk.** (2000.): *Adoptációk. Film és irodalom egymásra hatása*, JAK, Kijárat Kiadó, Budapest.
- Kulcsár Szabó Ernő** (1994.): *A magyar irodalom története 1945-1991*. Argumentum, 118-122.
- Mészöly Miklós**: *Az elvont és az érzéketlen a film színvilágában*. In: *Filmkultúra*. 1973.6., 60-69.
- Mészöly Miklós**: *A tágasság iskolája*. Szépirodalmi. Bp. 1977.
- Ray, Robert B.**: *Film and literature*, in.: **Ray, Robert B.** (2001.): *How a film theory got lost*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis. 120-133.
- Szilasi László**: *Pleonazmus: a vízjel retorikája*. in: *Hárs Endre-Szilasi László* (1996.): *Lassú olvasás. Ictus és JATE. Irodalomelmélet Csoport*, Szeged. 142-164.
- Thomka Beáta** (1995): *Mészöly Miklós*, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony.
- Vajdovich Györgyi**: *Az elbeszélés rombolása. A francia Új Regény hatása a filmre*. in: *Metropolisz*. Bp. 1998. nyár. 52-58.
- Waugh, Patricia**: *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, London-New York, Methuen VIII., 1984.

Forrás

- Mészöly Miklós** (1989.): *Alakulások*. in: *Volt egyszer egy Közép-Európa*. Magvető. Bp. 587-613.
- Alain Resnais** (1961.): *Tavalay Marienbadban*, (magyar szinkronnal)
- A képek forrásai:* www.filmref.com/directors/dirpages/resnais.html/,
www.chvdbeaver.com/film/DVDReview3/lastyearatmarienbad/subs.JPG,
faculty.frostburg.edu/phil/forum/Marienbad.htm

Fotók Resnais Tavalý Marienbadban című filmjéből

A kastélykert és a statiszták



A nő megsokszorozódása



A férfi és a nő viszonya

